

Al compás de la memoria: tradición, calle y resistencia en Los Diablos Rojos de Víctor Jara

To the Beat of Memory: Tradition, Street and Resistance in Los Diablos Rojos de Víctor Jara

Ignacio Barrales Parra

Universidad de Chile, Santiago, Chile

igbarralesp@gmail.com

Resumen

El presente artículo constituye una propuesta de análisis para acercarnos a la intervención performática de la comparsa Los Diablos Rojos de Víctor Jara con motivo de repensar las posibilidades de un arte político en tiempos de mercantilización extrema y despolitización de figuras históricas. El texto abordará las señales ocultas del fenómeno que acontece con su levantamiento en las calles de Santiago una vez al año en conmemoración del asesinato del cantautor chileno, a partir de los conceptos de memoria sincrónica y diacrónica, y resistencia. Por tanto, revisaremos la herida traumática contenida en su imagen, la tradición de las procesiones invertidas de Occidente y, finalmente, la hibridación de ambas memorias que conforman una práctica de resistencia emancipada de las líneas tradicionales.

Palabras clave:

Memoria - intervención performática - práctica de resistencia - arte político - Víctor Jara.

Abstract

This article constitutes an analytical proposal to approach the performative intervention of the group Los Diablos Rojos de Víctor Jara for the purpose of rethinking the possibilities of a political art in times of extreme commodification and depoliticization of historical figures. The text will address the hidden signals of the phenomenon that occurs with its uprising in the streets of Santiago once a year in commemoration of the murder of Chilean singer-songwriter, based on the concepts of synchronic and diachronic memory, and resistance. Therefore, we will revisit the traumatic wound contained in his image, the tradition of the inverted processions of the West and, finally, the hybridization of both memories that make up a practice of resistance emancipated from traditional lines.

Keywords:

Memory - performative intervention - practice of resistance - political art - Víctor Jara.

Introducción

Los Diablos Rojos de Víctor Jara debutan el año 2009, en el contexto del funeral del músico Víctor Jara¹, un 5 de diciembre, algunos meses después de iniciarse el proceso judicial de peritaje en busca de los responsables de su muerte. Tras casi dos años de ausencia, reaparecen en 2011 junto a la Marcha por los Derechos Humanos organizada por la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos (AFDD). A la fecha, cada 11 de septiembre o en su víspera², la procesión invertida —también conocida como “marcha-romería” (Vidaurrázaga 72)— hace notar su presencia desde el corazón de Santiago hasta el Cementerio General. Con máscaras de lana, en plena primavera, entretejiendo una danza y un compás de fiesta sacra al son de las canciones de Víctor, la comparsa se levanta de su soterrada estadía y se alza a las calles con paso señero. De ser tan solo decenas, hoy son cientos de personas, una multitud uniforme y a la vez heterogénea, sincronizada por ritmos andinos carnavalescos. Con la intención de ser un homenaje hacia el cantautor, folclorista, director de teatro, profesor, militante comunista y artista chileno ejecutado tras el golpe de Estado de 1973, la agrupación de figurines sincréticos interviene con su acción simbólica, haciendo uso del espacio público como escenario de la memoria viva, presente, inquieta en cada cuerpo vibrante.

Una de las cualidades de Los Diablos Rojos...³, después de aproximadamente catorce años de compromiso social-sensible, es el mantenerse bajo el anonimato. Sin entrevistas, declaraciones y vocerías, el actuar encapuchado de la agrupación parece trascender las categorías tradicionales de autoría e, incluso, de identificación civil. No obstante, dos de sus participantes y cocreadoras, Lucía Puime e Isabel Núñez, han teorizado sobre su accionar. Por un lado, Puime plantea una lectura biopolítica de su *performance* en tanto resistencia sistémica, mientras que Núñez propone una perspectiva pedagógica en su labor educativa de la memoria allende las instituciones. En cuanto al resto del colectivo, según Benavente y Party, “varios de los bailarines y músicos fundadores de los Diablos participaron de la Escuela Carnavalera Chinchintirapié (fundada en 2006) y anteriormente de la compañía de teatro callejero Teatro Mendicantes (fundada en 1997)” (99). Sin embargo, no todo/as sus integrantes son del mundo artístico, “sino que provienen de distintos ámbitos del entramado social” (Puime 10). Esto nos hace pensar en su carácter político en cuanto son “seres destinados a habitar en el espacio invisible del trabajo, que no deja tiempo de hacer otra cosa, se toman el tiempo que no tienen para declararse copartícipes de un mundo común” (Rancière 62).

En el presente artículo buscamos reflexionar a propósito de la conmemoración de los 50 años del golpe de Estado chileno, acerca de lo que deja entrever la aparición de esta comparsa transcultural, es decir, su recorrido hilvanado en el recuerdo hoy atomizado por el progreso neoliberal. Atravesado por el baile y la música popular, nos parece que su *performance* exhuma, a su paso, el tejido festivo de una herencia histórica, tanto sincrónica como diacrónica, sobre las

1 Víctor Lidio Jara Martínez (1932-1973). Actor, director teatral e ícono artístico de la Unidad Popular. Integrante de la Nueva Canción Chilena y militante del Partido Comunista de Chile. Tras el golpe cívico-militar de 1973, fue detenido, torturado y asesinado por las Fuerzas Armadas golpistas en el antiguo Estadio Chile.

2 En ocasiones, su aparición tiene lugar días previos al 11 de septiembre. Por otro lado, ya desde 2018, participa en la velación del Estadio Nacional en un carácter espectacular. También ha tenido participaciones especiales, como en el funeral de Mauricio Inostroza, miembro de la comparsa, y en las manifestaciones del llamado estallido social de 2019.

3 De ahora en adelante usaremos esta abreviatura para referirnos a Los Diablos Rojos de Víctor Jara.



Funeral de Víctor Jara, Santiago de Chile. Fecha: 05 de diciembre de 2009. Fotografía de Marco Cornejo.

calles de una ciudad que se resiste a ser olvidada. En la primera sección abordaremos el concepto de “intervención performática” para referirnos al suceso escindido por la agrupación con el propósito de enmarcar su fenómeno de apareamiento único e irrepetible en un marco flexible de estudios culturales interdisciplinarios. La segunda sección estará destinada a la remembranza, por una parte, que evoca nuestro relato nacional trágico, la memoria sincrónica contenida en la figura de Víctor en tanto huella mítica para dar su correspondencia política y poética. En la tercera sección, considerando la continuidad de una tradición amerindia de las festividades religiosas del territorio (como Bailes chinos, Diablada nortina o Vía crucis), abordaremos la memoria diacrónica como reapropiación del acontecer carnavalesco inscrito en las “procesiones invertidas” de Occidente, comprendiendo con ello un presupuesto dimensionado en la cultura popular. Finalmente, estableceremos la noción de resistencia ejercida por la intervención urbana en tanto que realiza un levantamiento del pasado en su marcha sacrificial, haciendo de su recorrido en la calle una manera de estar en el tiempo y, de alguna forma, posibilitando su transformación.

Nuestro análisis se ha basado tanto en la observación en terreno de la aparición realizada el 10 de septiembre de 2023 en la marcha convocada por la AFDD en el marco de la conmemoración de los 50 años del golpe. También hemos hecho uso del material digital recopilado en la web sobre sus apariciones, disponibles en las plataformas *YouTube* y *Facebook*, y el proyecto fotográfico *Vientos del pueblo, Víctor Jara M.* de Marcos González Valdés.

Aclaración conceptual

Antes de sumergirnos en la huella histórica del paso callejero de Los Diablos Rojos..., definiremos y aclararemos el concepto de “intervención performática” que empleamos para acercarnos al suceso de dicha huella. El concepto de lo performativo deriva de la práctica de algunos artistas visuales que buscaban una fuga en los contenedores canónicos de su circuito en las décadas de 1960 y 1970 en Estados Unidos. Esto es lo que se ha conocido como *performance art*⁴, en tanto que se genera una ruptura de las materialidades y formatos de exhibición de las “cosas bellas” de la época. La introducción del cuerpo en la obra de arte, señala Taylor, es lo que determina que el *performance art* sea considerado “como un reclamo en contra de la ausencia del cuerpo en el arte” (61). En relación con el sujeto de la corporalidad que se hace presente en la obra, Pavis nos dice que este es un *performer* en tanto que “no representa un papel, no imita nada, sino que realiza acciones y con frecuencia es el sujeto mismo de su presentación, verbal o gestual” (227). El concepto hace referencia tanto al rendimiento de algo que se lleva a cabo (tradicción francesa) como “a toda acción, a toda operación, a todo lo que se pueda ejecutar” en la tradición anglosajona (Pavis 226). La distinción radicaría en que, en la lengua francófona, el significado permanece en una representación, mientras que en la inglesa haría referencia a una ejecución allende el escenario tradicionalmente artístico. Nos parece importante destacar esto, puesto que “la performance no se limita al teatro, existe desde el momento mismo en que el acontecimiento se dirige a o es recibido por un espectador o un observador” (Pavis 227), tampoco al término de espectáculo u obra estética, pues

se extiende a todos los objetos de la vida social que tengan alguna relación con la idea de hacer, de ejecutar una acción ante los ojos de un público de cerca o de lejos, o donde la comunidad participa distraidamente de tal o cual evento (Pavis 230).

Ahora bien, dentro de estos dominios que menciona Pavis, podemos inferir que el acontecer de Los Diablos Rojos... corresponde al área de la antropología de la corporeidad, puesto que la actividad plural de los y las *performers* involucra un uso particular del cuerpo en tanto este exhuma y corporiza (*embodiment*⁵) una corriente subterránea de historicidad. Es decir, la perspectiva de su performatividad nos posibilita estudiar su fenómeno más allá de las lecturas semiológicas del cuerpo de los actantes/participantes, dando paso a otras fuentes de significación. Por ello, el carácter performativo del estudio sobre aquellos actos productores de experiencia “promueve un enfoque antropológico del cuerpo, se interesa en su vectorización, su energía, su estilización y su intensificación” (Pavis 236). Es en este sentido que aplicamos el término de transculturación, en tanto consideramos que la propuesta de Los Diablos Rojos... “no consiste solamente en

4 Si bien nos enfocaremos en ciertos autores respecto a la *performance*, se sugiere la lectura de las siguientes obras para profundizar en el *performance art*, su relación con el teatro y el acontecer chileno: *Performance art*, Roselee Goldberg; *Estudios sobre performance*, Gloria Picazo; *Performance Studies*, Richard Schechner; *Performance*, Diana Taylor; *Estética de lo performativo*, Erika Fischer-Lichte; *La intensidad del acontecimiento*, Mauricio Barría y Francisco Sanfuentes; *Intermitencias*, Mauricio Barría.

5 Entenderemos corporización o *embodiment* como aquel “concepto que hace hincapié en que el físico estar-en-el-mundo del hombre es la condición de posibilidad para que el cuerpo pueda fungir y ser entendido como objeto, como tema y fuente de constitución de símbolos, como material para la constitución de signos y como producto para inscripciones culturales” (Fischer-Lichte 183-4).

adquirir una distinta cultura . . . , sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente . . . , y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales” (Ortiz 135). Es precisamente en este aspecto transcultural que su *performance* provoca una intervención de la experiencia cotidiana urbana en su lugar de apareamiento: las calles de Santiago. Por ello, más que considerar su actividad como una simple comparsa o pasacalle rutinaria —aunque lo llamaremos así por cuestiones técnicas—, siempre estaremos haciendo referencia a su cualidad de intervención performática en tanto cumple la función de generar una ruptura, a partir de una organización especial de los cuerpos en un espacio determinado⁶, de la experiencia imperante en la ciudad metropolitana.

Por su parte, el ritual es determinante para clarificar el concepto “procesión invertida”. Esta doble rememoración que hemos señalado, tanto sincrónica como diacrónica, adosa una cualidad religiosa. Como ya veremos, Los Diablos Rojos... constituyen en su totalidad presencial una amalgama de citas culturales que denotan la pertenencia a un sector social marginado en medio de su desaparición. No es solo el rescate significativo de su potencialidad política la que baña su acontecer de ritualidad, sino también su carácter aurático. Este “entretejido muy especial de espacio y tiempo” (Benjamin, *La obra de arte* 47), es reelaborado en la “puesta en práctica” (Pavis 234) de la *performance* para llenarse de un contenido político revitalizante. Es esto lo que definiremos como la posibilidad de un “aura latente” (Escobar) que se manifiesta en su intervención como ritual de paso (Turner), o bien producción de liminalidad⁷, que reivindica la resistencia de los pueblos originarios. En definitiva, consideraremos la noción de procesión invertida no solo por representarse a sí mismos con el uso de máscaras y trajes demoniacos, sino también por el contenido de religiosidad que modifica a los cuerpos bajo aquellos trajes y máscaras, ofreciendo la apertura de un umbral o limen. De aquí, rescatamos la dimensión epistemológica, según la cual *performance* “significa someter al principio de identidad a su propia disolución, alteración o crisis, develándolo paradójicamente como un acontecimiento instaurador, pero al mismo tiempo transitorio” (Barría 15).

Para Erika Fischer-Lichte, este tipo de acontecimientos performáticos ha desencadenado una transgresión en los modelos de interpretación sensible, tanto en una estética hermenéutica como en una semiótica, redefiniéndolas. En sus palabras, “la relación dicotómica entre sujeto y objeto se transformó en una relación oscilante en la que las respectivas posiciones no se podían determinar ya con claridad ni se podían diferenciar netamente” (35). Esta disyuntiva es favorecida por el coeficiente aquí y ahora de la situación performativa, en tanto que los presentes comparten un mismo espacio y tiempo, en donde ya no son solo sujetos, sino cosujetos. Es decir, por medio de lo performativo se busca provocar a los espectadores: fisurar la relación sujeto/objeto, desplazarlos de su pasividad contemplativa, ocasionar las posibilidades de una transformación mediante la propia volición. Además, Fischer-Lichte propone ciertas materialidades que compondrían la producción performática: la corporalidad, la espacialidad, la sonoridad y la temporalidad. Estos elementos se establecen en la intervención de Los Diablos Rojos... formando con ello la experiencia estética de su performatividad en tanto su realización escénica no es res-

6 Es respecto a esta “organización especial de los cuerpos” que trataremos el concepto de coreografía.

7 Entendemos esta concepción según plantea Barría que *performance* es un desplazamiento, es decir, tiene un carácter nómada “en cuanto nombra la posibilidad de desplazamiento de las fronteras disciplinarias y con ello disloca el tramado sistémico de esto disciplinario” (13).



Marcha-romería al sitio de memoria de Víctor Jara en la comuna de Lo Espejo. Fecha: 02 de septiembre de 2023. Fotografía de Julieta Melo Núñez.

catable a posteriori, por cuanto “se pierde irremediabilmente al terminar y no se puede repetir nunca de forma idéntica” (Fischer-Lichte 155-6). En este sentido, lo que nuestra labor analítica implicará será la documentación de su apareamiento en cuanto que ella posibilita hablar de él en un tiempo pretérito. Y si bien haremos uso de esta perspectiva reflexiva en torno a lo que compondría su aparecer, debemos recordar que el propósito axial de este estudio es intentar desenterrar aquel tejido marginado y jolgorioso de una herencia histórica popular.

Memoria sincrónica (o de Víctor)

El cuerpo de Víctor Jara fue encontrado la madrugada del 19 de septiembre de 1973, en un sitio eriazo cercano al Cementerio Metropolitano, junto al cuerpo de Littré Quiroga y otros tres cuerpos que no han sido identificados⁸. El del cantautor tenía 44 impactos de bala: dos en la cabeza, seis en las piernas, catorce en los brazos y veintidós en la espalda. Según el testimonio de su esposa, Joan Jara, el cadáver “tenía los ojos abiertos y parecía mirar al frente con intensidad y desafiante, a pesar de una herida en la cabeza y terribles moretones en la mejilla” (249). Se deduce que su fusilamiento fue tres días antes en el Estadio Chile, convertido en campo de concentración, previo a haber sido sometido a múltiples torturas y vejaciones (Román 112). A

8 Información rescatada de <https://www.monumentos.gob.cl/monumentos/monumentos-historicos/sitio-donde-fueron-encontrados-cuerpos-victor-jara-littré-quiroga>

cincuenta años de su asesinato, y a pesar de los intentos de despolitizar su imagen⁹, el carácter aurático del cantautor chileno, en tanto resistencia potencialmente redentora, encuentra reservorios en nuevas expresiones culturales, entre ellas, Los Diablos Rojos...

En el intento de adaptar las canciones de Víctor al formato de comparsa, la multiplicidad de la instrumentalización procura ser indispensable para otorgar la calidad de los matices del recuerdo: aquella que mantiene latente una protesta y una fiesta dentro de su cobertura. En algunos casos los bronces se alzan como voces al viento mientras el colchón sobre el cual se elevan se sostiene mediante el ritmo de percusiones marchantes. Y en otros, son las propias voces de los *diablos* que, a través de sus máscaras de lana, se pronuncian cantando las letras o articulando gritos de ánimo al compás del colectivo. Un aire de jolgorio beligerante se caldea en las calles bajo un sol que, en muchas ocasiones, no perdona. En este sentido, el espíritu que alguna vez contuvo a la Nueva Canción Chilena aparece como revancha de aquello que pretendía ser; es decir, la relación con el proyecto político de la Unidad Popular y de una emancipación, a nivel cultural, no solo de un país sino de todo un continente. Mediante el rescate del canto popular y su hibridación con las diversas tecnologías de la cultura de masas, el movimiento musical de protesta logró constituir una identidad nacional con potencia transformadora que fue determinante para la época. Proponemos, por tanto, que aquella potencia transformadora resucita en Los Diablos Rojos..., sin caer en discursos derrotistas ni reduccionismos folclóricos, pese a todo el cemento bajo el cual los fantasmas de los detenidos desaparecidos aún no tienen descanso.

Démonos el tiempo de volver. Por medio de su difusión masiva, aquella identidad contenida en las canciones de Víctor Jara, Violeta Parra, Margot Loyola, Ángel Parra, Rolando Alarcón, entre otros y otras, prometía una unificación latinoamericana antimperialista. Sin duda, eran neofolclor en cuanto sus productos eran dinamizadores de una protesta social y no solo meros artifices ornamentales, coleccionables y abastecedores (Román 39). Canciones como *Te recuerdo Amanda*, *Luchín* o *Cuando voy al trabajo*, por nombrar algunas, se salvaron de aquel carácter mercantil al recuperar la política desde la intimidad y lo afectivo de las experiencias excluyentes de un campesinado que migraba del campo a la ciudad en busca de oportunidades. En este sentido, "la urbanización acelerada expandió los límites de las ciudades e hizo que las poblaciones marginales crearan un código híbrido: folclórico y masivo en su versión de lo popular" (Román 20). Convenimos, entonces, en que la obra de Víctor se compuso mediante la hibridación entre el mundo rural y el mundo urbano, entre la silueta del cantor y del cantante, entre la experiencia ritual y su secularización, dinamizado por una actividad nómada/migratoria.

Ahora bien, ¿qué sucede hoy con su reproducción? ¿Mantiene, aún, este carácter político desabsolutizado (o bien, desfetichizado de su condición mercantil), o este se ha desmoronado por completo tras la experiencia traumática de la dictadura, es decir, de lo que fue? A partir de su tradición narradora, afectada por las lógicas del progreso y la modernización, es en donde Nicolás Román parece ofrecernos una respuesta. Para él, la reproducción musical de los cantos populares en la década de los ochenta sirvió como "una herramienta para combatir el trauma

9 Además de una despolitización que podría derivar de su reproducción melancólica según comprende el término Rancière, nos referimos a un hecho puntual en tanto que se ha negado su legado por parte de la UDI (Unión Demócrata Independiente) al utilizar la frase de su canción "El derecho de vivir en paz" en la campaña del rechazo constitucional de 2020. Recomendamos la lectura del artículo "Víctor Jara: melancolía y resistencia" de Fernando Abbott en <https://revistarizoma.cl/2020/09/16/victor-jara-melancolia-y-resistencia/>

provocado por el quiebre dictatorial" (Román 91), no necesariamente cayendo en un mausoleo sino para habitar lo que fue alguna vez esa fiesta de la esperanza, pero desde otro lugar. Mediante la resistencia contracultural, la composición musical de aquellos años hizo el trabajo de búsqueda de los detenidos desaparecidos que las instituciones gubernamentales negaban o dilataban, al igual como podríamos decir que hoy se baila entre los fantasmas que desteejen a su paso los diablillos rojos en el Gran Santiago. Por tanto, el trauma es capaz de mermar a partir de la resignificación de la esperanza alguna vez contenida en la canción de Víctor. Hereadero del oficio por parte de su madre, el cantautor fue un narrador en tanto que "le está dado remontar a una vida entera. Una vida, además, que no solo encierra la propia experiencia, sino también no poco de la ajena. Lo que ha aprendido de oídas" (Benjamin, *El Narrador* 79). En consecuencia, podemos inferir que es la experiencia misma de esa esperanza desesperanzada la que purga desde un nuevo ánimo, ya no solo en sus canciones, sino también en su danza: un consejo para muchos.

Los Diablos Rojos... establecen una posible resistencia de la reproducción de Víctor desde dos factores: 1) el hecho de que aún, pese a todos los avances en materia de derechos humanos, no se ha dado justicia a todas y todos los detenidos desaparecidos durante la dictadura de Pinochet —sumado al incipiente negacionismo—; y 2) la necesidad de reelaborar la denuncia en el arte político ante una maquinaria social capaz de absorberlo todo a su paso. Jacques Rancière reflexiona sobre la voluntad de repolitizar el arte luego de su derrota ante la mercantilización posvanguardista, es decir, lo que Bürger denomina la "falsa superación del arte autónomo" (110), en tanto respuesta a las formas de dominación económica, estatal e ideológicas. En consecuencia, la denuncia como fin en el arte ha producido un sistema propio que dialoga con los mismos modelos que critica y que exigen su eficacia productiva; lo que, como menciona Rancière, desencadena una especie de "extraña esquizofrenia" (54). Del mismo modo, Rancière se refiere al agotamiento que ha sufrido la lógica de la tradición crítica, es decir, la denuncia de la incapacidad de conocer y el deseo de ignorar incubado en las masas y, por tanto, el deber del artista de hacer ver la realidad oculta en las apariencias del sistema capitalista. Sin embargo, nos dice el filósofo francés, a pesar de las intenciones del marxismo en denunciar las maquinarias de dominación, el mismo "se ha convertido en un saber desencantado del reino de la mercancía y del espectáculo, de la equivalencia de todas las cosas con todas las demás y de cada cosa con su propia imagen" (Rancière 37). Ante esto, el artista debería superar el carácter paternalista que posa sobre el espectador presuntamente incapacitado para comprender del todo su obra, es decir, "el intento de desanudar el lazo entre la lógica emancipadora de la capacidad y la lógica crítica colectiva" (Rancière 44). Este paternalismo surge, al menos en los sectores de izquierda, desde una melancolía que propicia una forma de consentimiento irónico del mecanismo de captura insoslayable del capital. Por ello, ante los procedimientos digestivos del capitalismo, incluso hasta las expresiones de malestar social pueden ser consideradas como insumos regenerativos del mismo. En este sentido, al arte no le queda otra que generar una salida de la capitalización de la imposibilidad que ha reproducido la tradición crítica a través de múltiples giros, y con ello dar a conocer los alcances de una emancipación de las coordenadas del mundo común mediante el disenso y la inteligencia plural (Rancière).

Si trasladamos esto al caso de *Los Diablos Rojos...*, ¿qué sucede en su lógica de denuncia política? ¿Recalcar otra vez la figura de Víctor Jara como lámina de una disidencia pretérita no es,

más bien, seguir con las mismas lógicas de una melancolía de izquierda que arrastra su diagnóstico de incapacidad sobre los colectivos populares actuales? Por el contrario, nos parece que su intervención performática devela los tintes de una memoria popular del relato político que urde la experiencia simultánea en variados mundos de nuestro país y del territorio latinoamericano: señales ocultas a ojos vista. En este sentido, si pensamos que las políticas posdictatoriales en favor del progreso liberal han constituido una materialidad del olvido mediante la destrucción rigurosa e invisible de las historias menores, entonces la supuesta concatenación iterativa de su aparecer único en realidad generaría una suerte de tensión cada vez mayor respecto a ese modelo de la desmemoria. Similar a la presión que haría sobre las cuerdas de una guitarra, su objeto radicaría en el quiebre decisivo de la materialidad del olvido, es decir, al estar viva su memoria emergería bajo el cemento del progreso, provocando erosiones subterráneas, sonidos disonantes. Con ello, podríamos decir que Los Diablos Rojos... tejen su propio velo aurático: un mito separado y revitalizado de la esencia paternalista que ha incorporado la figura de Víctor durante las últimas décadas por parte de los sectores tradicionales. Es cierto que el cantautor chileno era representación viva de toda esa nostalgia campesina, portador de un sabor/saber otro que reconciliaba ciudad letrada e iletrada. Lejos de regocijarse en la nostalgia campesina, su brillo único era reverberación de una enseñanza que apostaba al despertar de la conciencia de las clases proletarias; misma que parece traer a colación la festividad de la marcha-romería. Sin embargo, diferenciada de tal obligación pedagógica de despertar a los inconscientes.

La relevancia, entonces, de la intervención performática de Los Diablos Rojos... radicaría precisamente en no caer en una melancolía de izquierda; por el contrario, su experiencia de rememoración se mantendría al margen, latente en su baile de tejidos híbridos, en aquella tensión entre pasado subjuntivo y presente indicativo, diluyendo las distancias y linealidades del tiempo en rechazo de una Historia (con mayúscula) de próceres vencedores. En su danza se sacudirían los residuos de una experiencia herida, soterrada, que daría lugar a la enseñanza de un saber nuevo, edificante, sanador, curiosamente engarzado a aquellas historias menores, de retorno diacrónico.

Memoria diacrónica (o de la figura-diablo)

Los Diablos Rojos... son reservorio de una memoria mucho más extensa, de registros sensibles sometidos a violentos procesos de dominación. Por ello, retomemos algunas ideas. La procesión invertida, es decir, la marcha religiosa guiada por aquella figura subterránea, representante de los bajos instintos, placeres de la carne y terrores del buen samaritano, corresponde a una visión dogmática occidental de un fenómeno que nos remonta a una larga y sinuosa data. Este tipo de procesiones se daba principalmente en carnavales u ocasiones festivas clericales, como la *Fête de Fou* o el *Corpus Christi*, en donde se permitía una cierta libertad y desborde de las costumbres. El principio carnavalesco, en tanto heredero de rituales agrarios, nos conduce a los tiempos ditirámicos de Grecia y a los saturnales de la antigua Roma. Se trataba, pues, de una cosmovisión propia de las culturas sedentarias, fundada en el principio de fertilidad de la tierra. En un mundo donde la productividad primaveral determinaba la supervivencia o la mortandad de la población, las medidas de su éxito no distaban de cierta radicalidad supersticiosa. Com-



Marcha-romería al sitio de memoria de Víctor Jara en la comuna de Lo Espejo. Fecha: 02 de septiembre de 2023. Fotografía de Julieta Melo Núñez.

prendía siempre la continuidad de la vida misma. Son estas medidas, a partir de la divinidad de turno, las cambiantes en el tiempo.

La palabra carnaval proviene del italiano *carnevale*, haplología del antiguo *carnelevare*, de *carne* (carne) y *levare* (quitar). Es decir, literalmente significaba “quitar la carne”, cuestión que hacía referencia a los días precedentes a la abstinencia religiosa de la Cuaresma. Este mecanismo esconde, por lo demás, una relación de extremos opuestos (carne/espíritu). Se trataba de un estallido eufórico y liberador que celebraba el nacimiento de lo nuevo y la muerte de lo viejo, en una participación colectiva que hacía del pueblo protagonista. Mijaíl Bajtín defiende una postura materialista dialéctica respecto al carnaval en tanto lucha de clases manifiesta entre las culturas oficial y no oficial. Según él, la fiesta carnavalesca tendría un potencial altamente revolucionario al constituirse en gran medida por el descontento popular ante las injusticias cotidianas. Bajtín nos dice: “A diferencia de la fiesta oficial, el carnaval era el triunfo de una especie de liberación transitoria, más allá de la órbita de la concepción dominante, la abolición provisional de las relaciones jerárquicas, privilegios, reglas y tabúes” (9). Y si bien esto no deja de tener cierta coherencia, permanece siempre en términos provisionales o transitorios. Como lo señala la teoría de la válvula de escape, el carnaval era el triunfo de la regla, pues, aunque su desborde fuese patente, no era más que en la medida de lo permitido: al final del día el combate siempre lo ganaba doña Cuaresma. O, “elevando a los que están abajo y rebajando a los que están en lo alto, reafirman el principio jerárquico” (Burke cit. en Turner 340).

Sin embargo, no por nada el carnaval fue secularizándose cada vez más por parte de las autoridades. Peter Burke menciona que, en tanto inversión del mundo conocido, el carnaval permitía una liberación de los deseos reprimidos y, en tanto potencia plural, su festividad podía

desencadenar en protestas y rebeliones concretas. Ejemplo de esto fueron la *Peregrinación de la Gracia* en 1539 (Inglaterra), el *Böse Fastnacht* (carnaval malo) en 1376 en la ciudad de Basilea, o la gran revuelta de Cataluña el mismo día del Corpus Christi en 1640, por nombrar algunos (Burke 343). En consecuencia, la instancia rebelde no solo podía darse en el carnaval mismo, sino en toda fiesta de carácter carnavalesco. Las procesiones invertidas en el periodo de la *Fête de Fou* fueron una de estas. Organizada por el bajo clero, la fiesta de los locos hacía participe al pueblo de la misma forma en que participaba en las ceremonias litúrgicas, pero al revés, a saber: “se elegía a un obispo o abad de los locos, se bailaba por las calles y en las iglesias, se realizaba una procesión y se celebraba una falsa misa” (Burke 327). Así también nos cuenta Menéndez Pidal que, en vísperas de Carnaval, se daba la aparición de unos personajes denominados facedores de los zaharrones, o simplemente çagarrones o incluso diablícalos, quienes se destacaban en la España y Portugal del siglo XVI por ser:

figuras ridículas de enmascarados que acostumbraban ir detrás de las fiestas, procesiones o máscaras, para detener y espantar la canalla enfadosa de muchachos que en semejantes fiestas inquietaban y enfadaban, para más horror de estos, los visten en hábitos y figura de diablo (Menéndez Pidal 25).

El conjunto de diablos que guiaban o seguían estas procesiones por parte de los sectores marginales es adoptado en los años venideros por la *commedia dell'arte* en el arquetipo del arlequín. Siendo heredero del bufón, representante del principio carnavalesco en la primera vida o vida cotidiana bajtiniana, es contenedor de una continuidad práctica popular de valores rebeldes. En la poética muscular del arlequín (Uribe 60), los saberes de aquel bajo mundo, excluido, se manifiestan de forma sistemática, aprehensible, y simultáneamente distante. De cierto modo, invoca una resistencia corporal de las tradiciones y, por tanto, de la experiencia que rechaza ser olvidada. Al contrario del grotesco romántico, en “las diabluras de los misterios medievales . . . el diablo es un despreocupado portavoz ambivalente de opiniones no oficiales, de la santidad al revés . . . No tiene ningún rasgo terrorífico ni extraño” (Bajtín 34-5). Dicho de otro modo, la aparición de la figura demoniaca, en cuanto práctica subalterna, no rememoraría el castigo divino dogmático sino, la posibilidad de su transgresión, de su burla. Otro elemento importante es el uso de la máscara en relación con la imagen individual, puesto que con ella se disuelve y provoca no el ocultamiento, sino la multiplicidad de la misma: ella “encarna el principio del juego de la vida” (Bajtín 34). Es una práctica que deja atisbar los deseos de rebeldía común popular, sintetizados en su alegorización: la figura-diablo¹⁰.

En Los Diablos Rojos... la figura del diablo suelto¹¹ de La Tirana está atravesada por la fuerza historicista de las culturas amerindias socavadas por el colonialismo. Según Puime, la utilización de la figura-diablo es justificada mediante su discurso político en tanto posibilidad expresiva disiden-

10 Al respecto, nos dice Dario Fo en su *Misterio bufo*, al analizar el dibujo de una secuencia de una bufonada, que las figuras que aparecen participando en el espectáculo eran “gente del pueblo... la véis... este va disfrazado de *mammutones*. ¿Qué es el *mammutones*? Es una máscara antiquísima, mitad cabra, mitad diablo . . . Veréis que casi todos son diablos . . . Estos personajes todos enmascarados se reunían todos en la plaza y celebraban una especie de proceso simulado a los nobles, a los poderosos, a los ricos, a los señores en general” (24-5).

11 Son parte de los figurines, quienes bailan de manera independiente a coreografías establecidas, incluso a los ritmos impuestos por la música de la banda. Según Benavente y Party, estos “no se someten a estructuras eclesíásticas o de organización interna de los bailes, llevando su manda de forma personal y autónoma” (101).

te, es decir, como portadora de resistencia contrahegemónica capaz de convocar subjetividades comunes. Por ejemplo, los referentes textiles prehispánicos de sus máscaras como el Ukuku, el Kusillo, el Ayar Huma (culturas aymara y quechua); la reelaboración de la estructura coréutica de los bailes tradicionales, su distribución de géneros y su escenificación desplazada del santuario mariano —La Tirana— a las calles capitalinas; incluso la vinculación de canciones de Víctor Jara —como *Angelita Huenumán*— que buscan conectar con memorias territoriales precolombinas (Núñez 160), corresponderían a un acto de reapropiación cultural que abriría, en términos de Ticio Escobar, “horizontes de utopía”: un aura disidente¹². Siendo producto del sincretismo cultural, podría decirse que la figura del diablo es adoptada por los sectores indígenas como representante de aquella personificación negativa de los valores cristianos, constelación de una tradición occidental manifiesta en el carnaval: dicotomía entre transgresión y norma. Tanto en Chile como en otros países latinoamericanos (el Carnaval de Oruro en Bolivia, o la Fiesta de la Candelaria en Perú), la danza de la diablada representa el enfrentamiento entre el bien y el mal, el cielo y el infierno. Es, por así decirlo, la coreografía del dogma cristiano extendiéndose en cada cuerpo, la colonización interna cobrando fuerza y vitalidad en la imagen pagana de los pueblos (sincretismo cultural).

Sin embargo, del mismo modo en que el bufón es contenedor de una rebeldía en la sociedad europea medieval-renacentista, la silueta del guía, guardián o pícaro indígena manifiestan expresividades de resistencia del culto andino que “se opusieron con desdén a los hábitos de los blancos, parodiaron elementos de la civilización foránea y, con ceremonias que evocaban danzas espirituales, reforzaron el ego colectivo mediante la desacralización del enemigo” (Von Barloewen 24). Y si bien, la diferenciación de los diablos sueltos tiraneños con los diablos rojos de Víctor está en que estos últimos sí se someten a una coreografía, esta es dada a partir de una exterioridad nueva, liberada del dogma clerical y revitalizada en su contenido político: su sometimiento corresponde a una rebeldía organizada. Por otro lado, su adopción también proporciona una expresividad identitaria popular, conformada por medio de la hibridación entre lo profano y lo religioso, que hendirá posteriormente al sujeto rural moderno. En este sentido, el baile de Los Diablos Rojos... recompone en sus pasos la articulación de una memoria comunitaria que es, a su vez, remembranza de las raíces de pueblos que se constituyen bajo la opresión colonial y, posteriormente, republicana.

Calle y resistencia

El lugar en donde acontece la *performance* de Los Diablos Rojos... es, por antonomasia, la calle. Allí, sobre el cemento ardiente de un sol de primavera, la comparsa se toma su tiempo, se prepara, se hace sentir. Allí, como un solo organismo, pone en marcha una maquinaria de danza y musicalidad por medio del gesto preexpresivo del pulso colectivo, un gesto sincrónico que le da cobertura y separación del tiempo cotidiano antes de dar el primer paso. En este sentido, la figura-diablo urbanizada construye su propio tiempo y luego, en ese tiempo, entreteje un rumbo cargado de tradición popular, un espacio de memoria; en definitiva, un levantamiento que

12 Este concepto será abordado en la siguiente sección.



Marcha-romería ingresando al Cementerio General. Fecha: 10 de septiembre de 2023. Fotografía de Juan Guenchur.

posibilita la repoblación de lo público. O, como diría Zaliasnik, expresiones que “son capaces, en su desarrollo, de movilizar la memoria, de evocarla, de producirla, de abrir un espacio para que se comparta y elabore de manera colectiva en un proceso que lleva a sus participantes a conocerse, a relacionarse” (37).

Es 10 de septiembre de 2023 por la mañana. La marcha-romería de la AFDD parte en plaza Los Héroes y se desplaza por La Alameda, pasa por Plaza de la Ciudadanía y sube por calle Morandé hacia La Paz. Al tiempo que la marcha arranca, la formación de diablos antes del desplazamiento colectivo, las melodías de Víctor Jara son un campo de fuerza vinculante entre los integrantes de la comparsa y entre estos y la potencia transgresora de la memoria soterrada en sus referencias sonoras y visuales. Beligerantes, como si se tratara de una marcha de ataque al interior de una marcha de paz, llegan a avenida Santa María, en Estación Mapocho, sin antes toparse con ciertas protestas y represión policial en el trayecto, lo que causa el desvío de la procesión. Luego sube por avenida La Paz hasta llegar al Cementerio General donde encienden bengalas¹³, como la sangre sobrante que busca el cuerpo de origen, el yacimiento de Víctor Jara: allí se detienen a festejar apretados unos con otros cantando *Vientos del Pueblo*¹⁴; el público/marchante se suma al canto indiscriminadamente con igual fervor. Rememorando *La muralla*

13 Se aprecia la entrada al Cementerio General con la melodía de *La Partida* de Víctor Jara en el siguiente video https://www.facebook.com/itorresg/videos/716164597014481?_rdc=1&_rdr

14 Los restos digitalizados de esta acción pueden verse en <https://www.facebook.com/itorresg/videos/611951064462556>

enterrada de Franz, esta coreografía móvil de cuerpos unificados por el recuerdo, hendiendo el espacio profanado por la bolsa financiera del Centro al vientre hambriento de la Chimba, constituye un punto preciso de inflexión ritual en tanto su movimiento deviene procesión invertida. Por ello, no nos parece menor la exposición a la serie de dificultades en la ejecución de la intervención performática en tanto que involucra un acto de resistencia al sol, al cemento, a la represión institucional, a la acústica frenética del mercado, en fin, a “la fealdad, la dureza, la violencia de las jerarquías inmutable” (Franz 59-60) de Santiago Centro, pero también “la felicidad del vientre, el carnaval, la celebración orgiástica” (Franz 33), que reconocemos como una práctica de penitencia en tanto “autoflagelación voluntaria, que inflige daño al cuerpo con el fin de conducir a una transformación espiritual” (Fischer-Lichte 28). Este daño infligido no es comparable al explícito de las prácticas de las monjas en su vida conventual o al de los azotados en las procesiones sacras medievales (Fo 33), sino, más bien, a un daño tácito por inmersión de la propia acción performática entendida en su carácter religioso: el ingresar a un traje que probablemente modifique sus sentidos y movimientos, el exponerse públicamente en un acto fuera de lo común un día por lo demás determinante en la historia moderna chilena, el disolver la propia identidad en una multitud ambivalente, en fin, todo lo que catalogaremos como una fuga a la zona umbral o liminal del suceso. Sumado a esto, habría que destacar su carácter anónimo y multitudinario: su aparecer adquiere dimensiones rituales, se vuelve único e irreductible, aurático. Sin embargo, la crítica hacia la tradición idealista y el fuero autoritario que manifestaría el concepto de aura (Benjamin, *La obra de arte* 38) es trastocada. El aura que conformaría la *performance* de Los Diablos Rojos... remite, en realidad, a una noción popular de las prácticas culturales y artísticas propias del territorio; por un lado, la creación anónima colectiva en contraposición de la autoría individual y, por otro, aquellas zonas residuales y subalternas que eclipsan la forma pura y bella, inútil. No obstante, aquella inutilidad no deja de serle immanente en cuanto que, hundida en su función social, se deslinda de la dinámica industrial de la productividad artística. Su aura es, por tanto, insignia improductiva.

Ticio Escobar revitaliza el concepto de aura y la vigencia mítica que las expresividades populares latinoamericanas puedan contener y movilizar en virtud de nuevos mundos posibles. Identifica también el escollo que devela una profundidad turbia y discriminatoria: la carencia de conceptos y el desarrollo recóndito del tema en el ámbito estético tradicional, para introducir la legitimidad de la categoría de un “arte popular”. Para él, las sociedades indígenas y rurales contemporáneas aún mantendrían el culto aurático en sus representaciones, pues sus formas de vida conservan el principio unificador, oscilante entre lo religioso y lo pagano, entre la forma sensible y la función social, abiertas al acontecimiento. De esta forma, el mito jugaría un rol fundamental, a saber: “el poder que tiene el mito de capturar momentos y liberarlos de sus condicionamientos —de fundar arquetipos y sustraerlos del cambio— deja a menudo figuras coaguladas, pesos muertos que lastran el devenir social” (Escobar 29). Por ello, podríamos decir que la figura de Víctor Jara se torna mítica en cuanto es capaz de movilizar nuevos sentidos, agrietar horizontes, en contraposición a las lógicas imperantes que hacen del mito mera propaganda. Mediante el baile, la música y la hibridación popular, Los Diablos Rojos... posibilitan el acontecer de subjetividades diferentes, o bien contrahegemónicas, paralelo incluso al partidismo tradicional. En consecuencia, su práctica corresponde a los parámetros de lo artístico, pues supone un trabajo de revelación, aquello que “debe ser capaz de provocar una situación de

extrañamiento, para develar significados y promover miradas nuevas sobre la realidad” (Escobar 33), pero también de lo político en cuanto disenso resistente, activo, en las operaciones macro y micropolíticas¹⁵: su adhesión a la marcha por los miles de torturados y desaparecidos en dictadura y, por otro lado, su aparecer de subjetividad otra, híbrida, que arrastra años de opresión e invisibilidad subalterna. La otrora lucha entre el bien y el mal, ahora dada entre las exigencias de verdad y justicia contra la impunidad y dominación hegemónica cultural (Núñez 12).

No es casual, por lo demás, que esta batalla se lleve a cabo en la calle. Según Harcha, la teoría espectacular de Debord nos sirve para entender lo que sucedió con el espacio público durante la dictadura hasta nuestros días “en donde prima una lógica modernizadora que es más bien privatizadora, que ha producido . . . una declinación de la vida comunal, empobreciendo la experiencia sensitiva y emocional de la ciudadanía, al invitarla constantemente a encerrarse en su yo personalizado” (195). Y si bien, la acción situacionista (Debord) nos permite pensar la calle desde un ámbito disruptivo en tanto su apropiación provoca la suspensión de la percepción/orden policial del modelo capitalista occidental, nos remitiremos a desarrollar aquella suspensión desde la perspectiva de Humberto Giannini, filósofo chileno que vivió la dictadura de Pinochet.

Para Giannini, en su obra *La “reflexión” cotidiana*, la calle se presenta como aquel territorio donde todo puede ocurrir y, por tanto, oferente a honduras impensables dentro del circuito topográfico y temporal de la cotidianidad. Al ser puro transitar, símbolo privilegiado de lo que pasa al pasar, sus puntos de llegada son horizontes virtualizados por el domicilio (recogimiento) y el trabajo (enajenación), conformando la estructura cíclica de la rutina (el trayecto rotatorio global) que asegura su estabilidad; es decir, que no pase nada en el pasar. Sin embargo, en tanto que aparece como territorio abierto y no solo medio, la calle es también límite de lo cotidiano y, a la vez, permanente tentación de transgresión del mismo: “por una parte, pasa lo que repentinamente se instala en medio de la vida, lo que irrumpe en ella como novedad . . . Por otra parte, significa lo fluyente, lo que, en su transitoriedad, no deja huellas” (Giannini 29). Dicho de otra forma, en su función comunicante de unir ambos extremos (domicilio y trabajo) radica su sentido doble de posible liberación o, en términos de Giannini, su purificación simbólica. Es mediante esta transgresión de lo recurrente donde se lograría horadar la superficie tácita del cotidiano y hallar aquella experiencia común soterrada por las fuerzas fluyentes de la urbe y su mero rodar.

No obstante, esta transgresión no estaría dada a partir de la idea corriente de su negatividad, es decir, de la vulneración de normativas de una comunidad, sino por el contrario, significaría “una especie de rescate del tiempo —y de unos seres— perdidos o dispersos en línea sin regreso de la rutina” (Giannini 46), y esto es para el autor esencialmente la conversación. Más allá de enfocarnos en una experiencia común en los hechos significativos que sin pena ni gloria pasan entre los límites del desértico hoy a causa de una transgresión lingüística, lo que nos interesa es la posibilidad de un levantamiento de aquella experiencia común inscrita en los cuerpos presentes de cada uno/a de los participantes en la intervención de Los Diablos Rojos...; es decir, en tanto que interrumpe la ruta cotidiana que no deja huellas (al menos visibles), precisamente sacándolas a flote de su lugar subterráneo; que nos hagan saber desde el anonimato que siempre han

15 Ticio Escobar, en su libro *Aura latente: Estética/Ética/Política/Técnica*, hace la distinción respecto a las macro y micropolíticas: “Las primeras, luchan por remover las injusticias sociales y resisten la expansión avasallante del capital colonizador; las segundas, bregan por la descolonización del inconsciente y resisten la incautación capitalista de las fuerzas vitales” (57).

estado allí. Vale decir: rememorar es también remorar. Su ejercicio requiere despejar el orden enmarañado de las cosas para posibilitar su habilitación. Y aquello lleva tiempo y ensayo. En este sentido, existe una repoblación de lo público en la intervención que homenajea a Víctor Jara, no solo del espacio concreto, sino también del tiempo de un pasado desprovisto y traumático. Como hemos visto, la coreografía de Los Diablos Rojos... involucra la imbricación tanto de memoria sincrónica como diacrónica, formulando un diálogo entre sí para reconstruir una subjetividad diferente, otra, en los márgenes de la intemperie; de modo tal, que en su voluntad de acción se alimenta lo digno de ser narrado. En consecuencia, su recorrido en aquel espacio abierto propone una manera de estar en el tiempo —un tiempo de restauración de aquella experiencia fracturada— diferente al de la circulación del cotidiano, quieto e intrascendente, donde nunca pasa nada, posibilitando aquel desprendimiento de sí, “abiertos a los azares del encuentro que la calle pone a nuestra disposición” (Giannini 40).

Esto último nos lleva a pensar en el concepto de liminalidad desarrollado por Victor Turner, quien estudia el término utilizado por Arnold Van Gennep (*rites de passage*) respecto a la transición en los ritos de iniciación, utilizando como ejemplo algunos aspectos de la cultura Ndembu de Zambia. Para Turner, más que ser un “estado de movimiento progresivo”, esta transición debería ser considerada como “un proceso, ‘un llegar a ser’ y, en los casos de ritos de pasaje, hasta como una transformación” (54). En todo rito de transición existen tres fases: 1) la de separación, 2) la de margen (o limen), y 3) la de integración. En nuestro caso, nos centraremos en la segunda fase, la liminal. Esta se destaca en que el sujeto ritual se encuentra en un estado ambiguo, de pasajero, estructuralmente indefinible; a esta persona liminal se le determina con un nombre bajo un conjunto de símbolos. Al ser una fase de mutación, de cambio de estado, su simbolización se cimentará en una invisibilidad estructural doble: lo que ya no son, y lo que aún no son. Las figuraciones de la muerte, por ejemplo, abundan en los ritos de iniciación en tanto que algo debe perecer para que otra cosa surja: “la destrucción, la disolución, la descomposición, están acompañados de procesos de crecimiento, transformación y de la reformulación de viejos elementos en nuevos esquemas” (Turner 60). Y en esto radificaría la diferencia entre los términos ritual y ceremonia, en tanto que el primero involucraría la posibilidad de una transformación y el segundo, por el contrario, una confirmación de lo establecido, una revalidación de la norma. Ergo, todo rito contiene transición y, por tanto, ambigüedad.

Ahora bien, inscrito dentro de la tradición eclesiástica de las procesiones rituales, nos sería dable inferir que Los Diablos Rojos... mantienen una continuidad de la marcha sacrificial, pero invertida, haciendo uso de la calle con el fin de mostrar lo que no debería estar allí. Y es, precisamente, en su transición, que aquello puede hacerse ver. Mientras que en la *Fête de Fou* los desprovistos eran los protagonistas de la fiesta, dados ya por sus condiciones materiales o psíquicas, en la intervención de Los Diablos Rojos... su desposeimiento se establecería a partir del sacrificio de la propia identidad en cuanto que su aparecer está dado bajo el anonimato. El periodo liminal, al constituir un ámbito sin estructura, carece de distinciones (identitarias, sexuales, particularidades varias). En este sentido, como acción simbólica, cada individualidad al convertirse en anónima encuentra un lugar de retiro en la multitud, están en otro lugar, desmarcado del cotidiano desértico, abiertos al azar que la calle les propone. Y no solo los participantes internos sino también los transeúntes (participantes/especuladores) podrían permearse y atravesar el mismo umbral que deja el baile y el ritmo de la comparsa, como constelación del tránsito.

El desprendimiento de toda propiedad ofrece, a su vez, la oportunidad del relato. Construye un tiempo narrativo en contraposición de uno productivo. Mientras este último se encarga de acumular, de formar identidad, el otro es por antonomasia improductivo, no tiene nada: es el tiempo de la fiesta, pero profana, o bien sagrado desde el ámbito excluyente, no institucional, sin límite. En este sentido, no importa el recorrido de la marcha en sí sino de hacer aparecer la marcha (es decir, marcar la huella) en ese recorrido ciudadano, en un día de memoria, de exigencia, como lo es el 11 de septiembre. Allí, en aquella selva de cemento, los cientos de diablillos develan una energía latente separada de todo lo ya sentido, jugando a la ronda tomados de la mano, cantando al rojo vivo "mi tierra con sangre obrera", invitando a los transeúntes a unirse al baile de ese tiempo dilatado, purgando aquella memoria de experiencia traumática contenida en la imagen de Víctor y, con igual intensidad, de los pueblos originarios, para dar el siguiente paso, y luego el que sigue.

Si consideramos que en la actualidad acontece una crisis de la temporalidad en tanto que somos incapaces de habitar nuestro presente, es probable que sea debido a la destrucción de la estructura narrativa del tiempo ocasionada por la aceleración productiva del mercado (Han 20). Por ello, la memoria necesita de un ritmo, de un compás, que posibilite su aparición en tanto proceso narrativo beligerante ante su desaparición. En este sentido, la intervención performática de Los Diablos Rojos... es capaz de trazar sobre y en el cuerpo un relato intempestivo y a la vez contingente. Cada movimiento coreográfico que dibuja el relato en estos no acepta aceleraciones, resúmenes o atajos. Es un compás que frena, disruptivo, la productividad cotidiana de la urbe, posibilitando fisuras, o bien umbrales temporales en su tránsito. El componente sacrificial de la procesión invertida que se refleja en la muerte de Víctor Jara, en su cuerpo prácticamente desmembrado, en la odisea de su entierro en un nicho sin placa, en fin, en todo el orden de sucesos que impulsan la necesidad de un relato devenido mito, en donde atomización y anonimato confluyen secretamente en una representación mayor, nos permite pensar en una apropiación del cuerpo de Víctor como violencia heredada que se explaya a todo el cuerpo social chileno y latinoamericano: la reivindicación de su cuerpo-sacro. Trozos descuartizados, atomizados, que se unen en la fugacidad del encuentro callejero. En esto radica su carácter ritual, su nevadura artística al servicio de la comunidad, un aura que predispone su lejanía al tacto, a lo palpable, obstaculizando la aceleración productiva del sistema capital mediante una memoria menor. Su danza, por tanto, deviene acto de resistencia emancipada.

Conclusión

Hemos hecho un análisis de Los Diablos Rojos... en tanto que interviene la experiencia citadina-cotidiana de la ciudad de Santiago en una procesión invertida en homenaje al cantautor chileno Víctor Jara. Para ello, realizamos una aclaración conceptual al término de intervención performática con el propósito de esparcir dudas respecto a su utilización y, a su vez, en busca de una homogeneidad a la diversidad de nociones con la cual abordamos su fenómeno (ya sea comparsa, pasacalle, coreografía). Pese a que nos propusimos estudiar su apareamiento desde las materialidades que lo producen, queremos insistir en que nuestro enfoque investigativo ha estado sobre su aspecto doblemente referencial de una historia menor cercana y lejana que



Marcha-romería en el Cementerio General. Fecha: 10 de septiembre de 2023. Fotografía de Juan Guenchur.

comprende elementos de una cultura popular: la memoria de Víctor y la memoria de la figura-diablo. En consecuencia, nos dedicamos a seguir aquellas hebras e hilachas solapadas por los documentos históricos dominantes que se despuntan en la danza y música de Los Diablos Rojos..., dejando al descubierto aquel tejido mutilado por la marcha acelerada del progreso y, en el mejor de los casos, recomponiéndolo a partir de su reflexión pretérita. Nos parece que, en este sentido, su concepción de procesión invertida adquiere la fuerza necesaria para levantar una realidad que ofrece imaginar un presente distinto, en donde pasado y futuro marchan en una misma dirección, y su alegría carnavalesca anida en las voluntades rebeldes que la componen.

En el entendido de una memoria que reverbera desde los bajos fondos de la subjetividad popular, inaprehensible por su naturaleza heterogénea y proteica, el acontecer de Los Diablos Rojos... nos permite vislumbrar un posible marco distintivo, diferenciado de las clasificaciones hegemónicas, a partir de su talante redentor tanto poético como político. Por ello, nos pareció imprescindible pensar su accionar desde el entramado histórico profundo que significa su aparecer, único e irreductible, en tanto continuidad de una tradición subalterna. En cierta medida, revitaliza el sentido que guarda lugar tanto en la figura de Víctor Jara como en las culturas indígenas, reposicionándolas en el territorio no desde una vacuidad museística sino desde la fuerza temporal que éstas contienen. En este sentido, independiente del debate por su categoría entre obra de arte, expresión artística o fenómeno cultural, lo que nos interesa es el enunciado que se desprende en la simple acción de transitar por la calle, es decir: dejar una huella en su caminar. Ergo, su desplazamiento ritualizado nos permite ingresar a estados íntimos de la memoria que, en el cotidiano, se nos escapan. Seguir el compás de la memoria es alzarse contra la corriente de la Historia (con mayúscula): es hacerla, creativa, propia, en cada paso.

Obras citadas

- Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid, España: Alianza Editorial, 2003. Impreso.
- Barría, Mauricio. *Intermitencias. Ensayos sobre performance, teatro y visualidad*. Santiago, Chile: Editorial Universitaria, 2014. Impreso.
- Benavente, Javiera y Daniel Party. Los Diablos Rojos de Víctor Jara: un análisis coreográfico y musical. *Resonancias* 26.51 (2022): 97-117. Impreso.
- Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Trad. Andrés E. Weikert. México: Editorial Itaca, 2003. Impreso.
- . *El Narrador*. Trad. Pablo Oyarzún. Santiago, Chile: Ediciones Metales Pesados, 2016. Impreso.
- Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Trad. José García. Barcelona, España: Península Editores, 2000. Impreso.
- Burke, Peter. *Cultura popular en la Europa moderna*. Madrid, España: Alianza Editorial, 2014. Impreso.
- Carriso, Sofía. "Cuando el público es el actor. Ritos, transformaciones y conflictos en la persistencia del Carnaval". *Historia del actor. De la escena clásica al presente*. Coord. Jorge Dubatti. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Colihue, 2008. 81-100. Impreso.
- Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Trad. Rodrigo Vicuña Navarro. Santiago, Chile: Ediciones Naufragio, 1995. Impreso.
- Escobar, Ticio. *El mito del arte y el mito del pueblo. Cuestiones sobre arte popular*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 2008. Impreso.
- . *Aura latente. Estética/Ética/Política/Técnica*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Tinta Limón, 2021. Impreso.
- Eandi, Victoria. "El actor medieval y renacentista". *Historia del actor. De la escena clásica al presente*. Coord. Jorge Dubatti. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Colihue, 2008. 45-80. Impreso.
- Fischer-Lichte, Erika. *Estéticas de lo performativo*. Madrid, España: Abada Editores, 2011. Impreso.
- Fo, Dario. *Misterio bufo y otras comedias*. Madrid, España: Ediciones Siruela, 2014. Impreso.
- Franz, Carlos. *La muralla enterrada. Ensayo sobre literatura urbana e identidad*. Santiago, Chile: Penguin Random House Grupo Editorial, 2019. Impreso.
- Giannini, Humberto. *La "reflexión" cotidiana*. Santiago, Chile: Editorial Universitaria, 2004. Impreso.
- Han, Byung-Chul. *Capitalismo y pulsión de muerte*. Barcelona, España: Herder Editorial, 2022. Impreso.
- Harcha, Ana. *Prácticas de teatralidad en Chile a partir del trabajo de Andrés Pérez Araya*. Santiago, Chile: Universitaria, 2017. Impreso.
- Jara, Joan. *Víctor, un canto inconcluso*. Santiago, Chile: LOM; 2016. Impreso.
- Núñez Valdez, Isabel. *La danza de la memoria en Los Diablos Rojos de Víctor Jara*. Tesis de grado. Universidad Academia de Humanismo Cristiano, Santiago, Chile, 2017.
- Ortiz, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Barcelona, España: Ariel Editorial, 1973. Impreso.
- Pavis, Patrice. *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*. México: Paso de gato, 2016. Impreso.
- Puime, Lucía. "Resistir Bailando. Una lectura biopolítica sobre la intervención urbana Los Diablos Rojos de Víctor Jara". *La máscara danzante*. Recurso electrónico. 5 de mayo de 2023.

- Rancière, Jacques. *El espectador emancipado*. Trad. Ariel Dillon. Buenos Aires, Argentina: Manantial Editorial, 2013. Impreso.
- Román, Nicolás. *Política y estética en la obra musical de Víctor Jara. Su tiempo, trayectoria y legado*. Santiago, Chile: Tiempo Rodado editoras, 2022. Impreso.
- Taylor, Diana. *Performance*. Buenos Aires: Asunto Impreso, 2012. Impreso.
- Turner, Victor. *Al margen del margen: el periodo liminal en los rituales de pasaje*. Lima, Perú: Pontificia Universidad Católica de Lima, 1973. Impreso.
- Uribe, María de la Luz. *La Comedia del Arte*. Barcelona, España: Destino Editorial, 1983. Impreso.
- Vidaurrázaga, Tamara. "Victimización y heroísmo. Disputas de las memorias emblemáticas de la izquierda chilena en dos fechas conmemorativas: aniversario del golpe de Estado y día del joven combatiente". *Fronteras* 1.2 (2014): 63-80. Impreso.
- Von Barloewen, Constantin. *Clowns: una figura arquetípica*. Trad. Marta Torrent. España, Barcelona: Editorial Kairós, 2016. Impreso.
- Zaliasnik, Yael. *Memoria inquieta*. Santiago, Chile: Fondo de Cultura Económica, 2016. Impreso.